

University of Groningen

**Problematika termina abstraktnyj avtor i charakternye certy abstraktnych avtorov v russkich bol'sich narrativach 20-30-ch godov XX veka**

Gratchev, Denis Alexandrovitsch

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2004

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Gratchev, D. A. (2004). *Problematika termina abstraktnyj avtor i charakternye certy abstraktnych avtorov v russkich bol'sich narrativach 20-30-ch godov XX veka*. s.n.

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

### *Samenvatting*

Dit onderzoek gaat uit van de noodzaak om in het schema van vertelinstanties het begrip *abstracte auteur* in te voeren en om dit object van analyse scherp te onderscheiden van de begrippen *concrete auteur* en *verteller (narrator)*. In overeenstemming met de definitie van Wolf Schmid, wiens visie op de problematiek van de vertelinstanties ons het meest gefundeerd lijkt, laat de *abstracte auteur* (“der abstrakte Autor”) zich “definieren als dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie die ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein lässt” (Schmid 1973. S.24). Korter en meer in het algemeen geformuleerd is de abstracte auteur (verder: AA) in wezen het principe in overeenstemming waarmee de *zin* van het literaire werk geconstrueerd is. Ook kunnen we, wanneer we van een fenomenologische naar een structuralistische terminologie overgaan, de AA definiëren als het constructieprincipe van de paradigmatiek van het werk.

De AA is aldus principieel onderscheiden zowel van de concrete auteur, als van verteller uit wiens naam (stem) de vertelling wordt verricht en die een creatie is van de AA. Dit betekent dat deze laatste niet rechtstreeks is gerepresenteerd in de tekst van het werk, aangezien hij een gereconstrueerde virtuele constructie is. Dit aspect van de AA brengt, vanzelfsprekend, aanzienlijke complicaties met zich mee in een onderzoek dat gewijd is aan de reconstructie van verschillende typen van AAs aan de hand van concrete literaire teksten (in ons geval grote prozavormen uit de Russische literatuur van de jaren '20 en '30 van de 20<sup>e</sup> eeuw), aangezien het hierbij niet kan gaan om het *principe* van de reconstructie volgens welke de AA moet worden gereconstrueerd. Gezien het feit dat a) geen enkel reconstructieprincipe ooit uitputtend gemotiveerd kan worden, en b) zelfs binnen een enkele analytische doctrine diverse interpretaties van feiten en motieven mogelijk zijn, heeft het eindresultaat van zo een reconstructie onvermijdelijk tamelijk controversiële of discutabele aspecten. In beginsel zou een zekere objectiviteit te bereiken zijn door vermenging van een groot aantal verschillende analytische strategieën om tot reconstructie van de AA te komen, maar aangezien een dergelijke onderneming niet

uitvoerbaar is binnen het kader van een noodzakelijkerwijs begrensde dissertatieopzet, moet men een zekere schetsmatigheid van de bereikte resultaten a-priori aanvaarden.

Wat betreft de in dit onderzoek gebruikte methodiek achten wij het beter om ons te baseren op een structuralistische benadering. Dat betekent natuurlijk niet dat wij het structuralisme als een methodologische panacee zien. Onze keuze werd hierbij uiteindelijk bepaald door het feit dat de conclusies op grond van een structuralistische analyse in hoge mate aanschouwelijk zijn (in de zin dat het mechanisme van gevolgtrekkingen kan worden voorgesteld in de vorm van logisch ondubbelzinnige causaliteit). Daar waar de conclusies van de structuralistische benadering ons voorkwamen als onvolledige representaties van de betekenis (zin) van een werk hebben wij echter onze toevlucht genomen tot andere benaderingen.

Voor de analyse van teksten uit de genoemde periode (de jaren '20 en '30 van de 20<sup>e</sup> eeuw) hebben wij een analysemodel gebruikt dat voor het eerst door B. A. Uspenskij is gepresenteerd en vervolgens uitgewerkt door W. Schmid, zij het met enige nader specificaties, waarover dadelijk meer. Het Uspenskij-Schmidmodel is gebaseerd op de onderverdeling van de vertelling in vijf niveaus: ruimtelijk, temporeel, fraseologisch, psychologisch, ideologisch; vervolgens wordt de tekst op deze vijf niveaus geanalyseerd. Het is een tamelijk economisch en praktisch schema, waarmee een alleszins gefundeerde analyse uitgevoerd kan worden. Onze verfijning heeft slechts betrekking op het laatste niveau, dat van de ideologie. Wij kunnen begrip hebben voor het standpunt van J. Lintvelt (Lintvelt 1981) die dit niveau niet wilde erkennen als aparte laag, met als argument de verwevenheid ervan met de andere niveaus. W. Schmid insisteert echter op het behoud ervan, erop wijzend dat het zich ook onafhankelijk van de andere niveaus kan manifesteren, nl. als directe, expliciete evaluatie. In dat geval is het ideologische niveau wel een facultatief verschijnsel dat in het narratieve schema van de tekst alleen werkzaam is wanneer er sprake is van expliciete ideologische uitlatingen. Wij stellen voor om de oude definitie te gebruiken van *ideologie* van A. J. Greimas en J. Courtés, die in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979) ideologie definiëren als het syntagmatische aspect van het (taxonomische) begrip *axiologie*. Het accepteren van deze definitie brengt een aantal belangrijke consequenties met zich mee:

1) Aangezien de narratieve tekst als product van subjectief bewustzijn onvermijdelijk bestaat uit axiologisch betekenisvolle relaties, is het axiologische niveau, onafhankelijk van expliciet gemanifesteerde ideologische retoriek, een immanent element van elke narratieve tekst.

2a) Afgezien van zijn verwevenheid met de syntagmatiek van de andere narratieve niveaus blijft de mogelijkheid bestaan van een paradigmatische reconstructie ervan, gebaseerd op de axiomatic van deze narratieve niveaus.

2b) Indien de analyse van de overige vier niveaus correct wordt uitgevoerd zal het onderdeel *ideologie* onvermijdelijk het meest beknopte zijn, aangezien het alle conclusies die uit de analyses van de andere niveaus zijn getrokken slechts samenvat en in de noodzakelijke balans brengt. Immers, om het enigszins anders te formuleren, *analyseren betekent het blootleggen van de axiologisch betekenisvolle relaties die aan de tekst zijn opgelegd door de abstracte auteur*.

Verder dient de onderlinge hiërarchie van de narratieve instanties nader bepaald te worden, een specificatie die men zich steeds voor ogen moet houden bij de reconstructie

van de AA. Het gaat hier eigenlijk om de nadere bepaling van de hiërarchische disposities van de instanties *abstracte auteur* en *abstracte lezer*.

Het gaat hierbij om het volgende. W. Booth (Booth 1961) zag al in dat het nuttig was om een systeem van narratieve hiërarchie te ontwerpen binnen de communicatieve interactie. Voor elk van de posities definieerde hij een receptieve zijde: de concrete auteur (Flesh-and-Blood Author) werd in zijn schema gecorreleerd met de concrete lezer (Flesh-and-Blood Re-Creator), de verteller (of, in zijn terminologie, Teller of This Story) met de fictieve lezer (Credulous Listener), en, tenslotte, de abstracte auteur (Implied Author) met de Postulated Reader, ofwel de abstracte lezer, zoals Wolf Schmid hem later zou noemen. Volgens Schmid is de abstracte lezer de “ideale recipiënt van de auteur”, een definitie waarmee men geheel kan instemmen. Dat geldt wat ons betreft echter niet voor het fylogenetische bestanddeel van dit begrip zoals Schmid geneigd is het voor te stellen. Volgens zijn visie lijkt het beeld van de abstracte lezer vooraf te worden bepaald door de corresponderende structuurconfiguraties van het werk, d.w.z. het is een min of meer passieve communicatieve verdubbeling van de AA. Bij nadere beschouwing blijkt echter dat in het betoog in kwestie impliciet de objectiviteit gepostuleerd wordt van de in de tekst gegeven betekenisconfiguraties, m.a.w., er wordt verondersteld dat de volledige (alles omvattende) betekenis (zin) van het werk niet alleen a-priori gegeven is, maar ook materieel aanwezig is in de tekstcomponenten zelf.

In werkelijkheid echter wordt de volledige betekenis (en hierin sluiten wij ons aan bij W. Iser) gerealiseerd door de lezer die als het ware betekenislacunes invult die bedoeld of onbedoeld in het werk zijn aangebracht door de auteur. Het aantal van dergelijke lacunes is theoretisch oneindig groot, en daarom is er telkens wanneer een lezer een ander aantal lacunes invult sprake van een andere structuur van de totale betekenis van het werk. *Alle* lacunes in te vullen is alleen God bij machte, die dan ook die allerideaalste recipiënt is die in alle modellen van vertelinstanties volgens het communicatieve model figureert.

Maar we moeten ook het misschien minder voor de hand liggende feit in beschouwing nemen dat de tekst waarvan de betekenis moet worden gereconstrueerd in de analyse niet een direct gegeven artefact is, maar het product van bepaalde conventies of van bepaalde analytische procedures. Het ene, zowel als het andere (d.w.z. de conventies, en de analytische procedures die op de tekst worden toegepast) behoort tot de competenties van de abstracte lezer. Wij zullen ons nader verklaren.

Wanneer we, bij voorbeeld, te maken hebben met Puškins roman *Jevgenij Onegin*, dan is het volstrekt duidelijk dat de tekst zelf geen antwoord geeft op de vraag of dit werk onvoltooid is of niet. Maar al naar gelang we dit werk als voltooid beschouwen of niet, verandert natuurlijk ook zijn betekenis, en dienovereenkomstig ook het beeld van de AA. Naar mijn mening is het juist de instantie van de abstracte lezer die verantwoordelijk is voor de beslissing omtrent de grenzen van deze tekst - d.w.z. de beslissing om de interpretatieactiviteit te beperken tot acht hoofdstukken, tot tien, ofwel principieel te stellen dat het werk maar één grens heeft, namelijk een begin. In elk van deze gevallen zal de totale betekenis van het werk een andere structuur hebben. Dezelfde argumentatie kan toegepast worden met betrekking tot verschillende redacties van een en hetzelfde werk.

Of neem het geval van een verhalenbundel. Hoe kan men op correcte wijze de tekstgrenzen bepalen? Moeten wij de AA van elk afzonderlijk verhaal reconstrueren,

zodat er zoiets als een portrettengalerij ontstaat, of is het verstandiger om een bundel als één enkele tekst te beschouwen en op basis van alle verhalen samen een integrale AA te reconstrueren? Of, zoals in het geval van de in deze dissertatie geanalyseerde roman *Moskou* van Andrej Belyj: is het gewettigd de drie delen van dit werk als afzonderlijke teksten te beschouwen (ze zijn immers op verschillende momenten verschenen als afzonderlijke boeken en de stilistische verschillen onderling zijn evident); is het gewettigd hier in het algemeen te spreken over een AA als afgerond concept gezien het feit dat de roman (a.g.v. Belyjs dood) feitelijk ontvoltooid is gebleven; moet de tekst van *Moskou* uitgebreid worden met de roman *Petersburg* van dezelfde auteur omdat deze evident symmetrisch is t.o.v. *Moskou*; moeten we dan, in dat geval, het begrip van de geanalyseerde tekst niet ook nog uitbreiden met de novelle *De zilveren duif*, het eerste deel van een ongeschreven trilogie waarvan de roman *Petersburg* het tweede deel is, enz., enz.? Dergelijke vragen, samenhangend met het tekstbegrip zelf, kunnen zich in oneindige hoeveelheid aandienen, en het is duidelijk dat de structuur van de AA afhankelijk is van de manier waarop we die vragen beantwoorden. Naar ons idee vallen de antwoorden op dergelijke vragen binnen de competentie van de abstracte lezer, die bij uitstek gevoelig is voor de betekenisnuances van het literaire werk. Daarom stellen wij voor om de oppositie *abstracte auteur* vs *abstracte lezer* voor te stellen als de oppositie tussen het *te reconstrueren principe* en het *reconstruerende principe*, hetgeen een corresponderende hiërarchische dispositie tussen beide veronderstelt.

Verder zijn er nog enige preciseringen nodig m.b.t. de in deze studie gebruikte analysemethoden. Aangezien hierboven al werd aangeduid dat de volmaakt nauwkeurige onderzoeker in het ideale geval zou moeten samenvallen met de abstracte lezer is het nuttig het volgende in herinnering te brengen:

a) de oneindig grote competentie van de abstracte lezer m.b.t. alle intertekstueel verbanden van een gegeven werk en m.b.t. alle betekenisvolle verbanden van het werk met de extra-literaire wereld in al hun variatie – van sociaal-politieke realia tot en met de psychische toestanden van de concrete auteur.

b) de oneindige analytische flexibiliteit van de abstracte lezer die in zijn interpretatieve strategie de grootst mogelijke hoeveelheid aan analytische methoden gebruikt met als doel de meest volledige reconstructie van de AA.

Aangezien het binnen het kader van een tamelijk begrensde studie niet mogelijk is om een min of meer volledige beschrijving te geven van de AA van zelfs maar een enkel werk met de methodieken van zelfs maar één analytische benadering verdient het naar mijn overtuiging de voorkeur om de analyse te beperken tot een enkele karakteristiek, maar die wel door de meerderheid van de teksten uit de onderzochte periode wordt gedeeld. Dat betekent dat wij onze aandacht hoofdzakelijk beperkt hebben tot die constructie die de totstandkoming van de afzonderlijke teksten uit de gekozen periode reguleerde en die we voorwaardelijk zouden kunnen aanduiden als de abstracte meta-auteur.

Naar ons idee wordt een dergelijk integraal concept gevormd door het *principe van de negatieve antropologie*, dat – ten minste voor de Russische literatuur – een nieuw fenomeen is van het eerste derde deel van de 20<sup>e</sup> eeuw, en dat de ontkenning of het uitdrukkelijke ‘neerhalen’ behelst van alle manifestaties van het specifiek menselijke. Laten we benadrukken dat een dergelijke concept – althans in zijn grondkenmerken – geen uitvinding van de 20<sup>e</sup> eeuw is; het vormt alleen een scherp contrast met de

analyse die wij hebben uitgevoerd toont aan dat in het Russische proza van de jaren '20 en '30 van de 20<sup>e</sup> eeuw in aanzienlijke mate het geval is.

Het is begrijpelijk dat zowel in het ene als in het andere geval van destabilisatie van de ruimte het menselijke subject geëlimineerd wordt. In het eerste geval, wanneer de ruimte gekarakteriseerd wordt door een hoge mate van relativiteit, neemt de mens van de ruimte op metonymische wijze de capaciteit over om metamorfosen van allerlei aard te ondergaan, waarvan de mate van radicaliteit kan verschillen: van de mogelijkheid van metempsychose, zoals in het geval van de reïncarnerende actanten in Nabokovs *De gave*, tot de opsplitsing van actanten in een synchroon systeem van dubbelgangers, waarvan elke afzonderlijk voor alles een betekenisonderscheidende rol heeft, en die pas wanneer zij conceptueel verenigd zijn een afgeronde betekenis (zin) beginnen te krijgen (vgl. de gebroeders Korobkin, Mandro – Dromarden, Lizaša – Leonora, en Kierko – Titelev in *Moskou*; Ul'jana - Marija in *Čertuxinskij balakir*'; de hele zwerm dubbelgangers in *De gave*). In het tweede geval, wanneer de ruimte naar het model van de mythe gestructureerd wordt, wordt de mens eveneens geëlimineerd, en wel om een aantal redenen:

a) ten eerste realiseert de mens, zoals wij hem nu kennen, zich noodzakelijkerwijze in de geschiedenis (in de eeuwigheid realiseert zich God alleen), terwijl de mythe geen lineariteit kent, en dus ook geen geschiedenis. In de mythe realiseert zich dus, mogelijkerwijs, slechts een bepaald *begrip* mens of een *model* van subjectiviteit, maar zeker niet de mens als zodanig;

b) ten tweede is het begrip *realisatie* zelf (van de mens, of van andere objecten die de mythische ruimte vullen) hier verzwakt, aangezien in de mythe – een wezenlijk paradigmatische formatie – het determinisme heerst, hetgeen in aanzienlijke mate de zelfstandigheid en de verantwoordelijkheid van de zich realiserende actanten verzwakt.

c) ten derde - en dit verbindt rechtstreeks de vorige twee punten a) en b) -, in de voor de mens constitutieve relatie van de subjectiviteit wordt niet voorzien door de mythe, die niet de uniciteit van *het hier en nu* erkent (en zonder deze relatie kan subjectiviteit natuurlijk niet tot stand komen).

## 2. Theatralisering van de narratieve ruimte.

Een belangrijke factor in de constructie van de fictionele universa van de grote narratieve vormen in deze periode is ook theatralisering van de ruimte: in sommige gevallen kan de nadruk liggen op en dienovereenkomstige geleding van de ruimte (zoals bij Gajdar), wanneer, laten we zeggen, het gehele avontuurlijke deel van de vertelling gebonden is aan een concrete topos, en het lyrische gedeelte als geheel aan een andere e.d., d.w.z. dat de ruimte van de vertelling, net als de theatrale ruimte is opgesplitst in semiotisch duidelijk gemarkeerde segmenten; in andere gevallen kan de theatralisering bereikt worden door het toekennen aan de helden van zuiver dramatische karakteristieken. In het laatste geval is er sprake van een opmerkelijk gevarieerde lijst van procédés die kunnen worden toegepast om een 'theatrale tekst' te creëren waarin het merendeel van de helden, of zelfs alle helden, een rol krijgen toegewezen. Het meest prominente procédé is de constructie van een personage naar het model van een marionet of automatische pop (zoals bij Belyj), met de bijbehorende imitatie van hun plastiek en spraak die als het ware isomorf worden met de discrete, nadrukkelijk gekunstelde plastiek

‘humanistisch geladen’ literatuur van de 19<sup>e</sup> eeuw. Voor de analyse van deze attitude werden grote prozawerken (romans, novellen) gekozen als meest representatief voor de jaren ’20 en ’30 van de vorige eeuw. Grondslag voor de selectie was het streven naar maximale diversiteit op het punt van ideologie (in de enge zin van het woord), genre en stilistiek, en pragmatiek. De teksten werden om hun grondslag gekozen uit de volgende literaire stromingen of paradigma’s: (post)symbolisme (Belyj, *Moskva*), skaz (Klyčkov, *Čertuxinskij balakir*’), (post)modernisme (Nabokov, *De gave*), socialistisch realisme (Gajdar, *Het militaire geheim*).

In de loop van de analyse werd duidelijk gemaakt dat in de genoemde teksten de volgende twee fundamentele constructieve principes werden gevonden die het concept van de negatieve antropologie in de hand werken.

### *1. Destabilisatie van de ruimte.*

Aangezien de mens als inhoudelijke integriteit zich alleen in de geschiedenis realiseert wordt hij op de meest ondubbelzinnige, d.w.z. meest effectieve, wijze, ter zijde geschoven in een universum waarin op grond van spatio-temporele ambivalentie *geschiedenis* in de gebruikelijke zin serieus geproblematiseerd wordt. Het spatio-temporele continuum vervluchtigt hier, hetgeen zich op diverse manieren kan manifesteren, maar in wezen gaat het steeds om hetzelfde mechanisme. Hiermee bedoelen wij het volgende. In sommige teksten, die gewoonlijk tot het modernistische paradigma worden gerekend (in ons geval *Moskou*, *Čertuxinskij balakir*’, *De gave*) heeft, min of meer evident voor de lezer, een destabilisatie van het gebruikelijke wereldbeeld plaats: de attributen van een bepaald punt in de ruimte kunnen evengoed toebehoren aan een ander punt, net zoals de attributen van een bepaald object de attributen van een ander object kunnen blijken; een ruimtelijk gebied kan op een ander ruimtelijk gebied worden geprojecteerd, de grenzen tussen de gebieden worden in dat geval zo transparant dat er geen onderscheid tussen de gebieden meer kan worden gemaakt. Alle objecten in zo een ruimte, net als alle punten ervan, gaan als het ware relaties aan van wederzijdse equivalentie, of, wanneer we het semiotisch bekijken, alle objecten gaan relaties aan van kruisgewijze referentie, zonder dat elk van hen een ondubbelzinnig formuleerbaar singulier denotaat heeft.

Een andere manier van destabilisatie van de ruimte, hoe paradoxaal het ook moge lijken, komt tot stand door de structurering ervan met behulp van mythopoëtische patronen. Naar onze mening doen mythopoëtische structuren zich voor in elke narratieve tekst, hetgeen ons niet hoeft te verbazen. Aangezien we in narratieve teksten te maken hebben met subjectiviteit als zodanig, is het alleszins natuurlijk dat door deze subjectiviteit aan de verschillende segmenten van de ruimte een verschillende axiologisch kleuring wordt verleend, die, in overeenstemming met onze cognitieve schema’s, d.w.z. met de structuur van ons brein, tot stand komt volgens het principe van binaire oppositie. Op die manier heeft elke narratieve ruimte een axiologische markering op grond van tweeledigheid (hoog-laag, hier-daar, stad-natuur, e.d.), waarvoor de prioriteit historisch gezien ligt bij de mythe als eerste (spontane) project in de geschiedenis van de mens om structuur aan te brengen. Het gaat er alleen om in hoeverre deze mythopoëtische, of, zo men wil, quasi-mythopoëtische, schema’s manifest worden, en zelfs de tamelijk beperkte

van een pop, waarbij het personage uiteenvalt in gedissocieerde semen, en slechts bijeen gehouden wordt door de context; hierbij wordt, als het ware om de eigen onnatuurlijkheid te benadrukken, gebruik gemaakt van gecompliceerde, afwijkende syntaxis, maar ook van zeer uitgebreid vocabulaire van occasionalismen. Een minder opvallende strategie (zoals bv bij Gajdar, maar ook bij zeer vele auteurs van het socialistische realisme van de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw) bestaat in een terugkeer naar de constructieve configuraties van het voor-realistische theater, waarin de enig mogelijke acteurs maskers zijn, of, met een meer recente term, *typen*, waarvan de dynamiek geheel bepaald wordt door de fabula, en niet door een innerlijke gestructureerdheid of gelaagdheid van het personage. Elk van hen heeft een ontologisch gefixeerde rol (dit betreft natuurlijk alleen de ontologie van de die specifieke ruimte), en de bestaansorde is hier zodanig dat er geen a-priori kansen bestaan om van rol te veranderen; een dergelijke transformatie wordt door deze ruimte eenvoudigweg niet voorzien. Een strikt natuurlijk gevolg van een dergelijke stand van zaken is het uiterst normatieve gedrag van de personages zowel wat betreft hun handelingen als hun verbale uitingen.

Een andere methode van desacralisering van de narratieve ruimte heeft zijn beginpunt in het symbolistische paradigma (of, nauwkeuriger, in het paradigma van het vroege Russische symbolisme), dat gekenmerkt wordt door de representatie van deze wereld als een hecht samenhangend semiotisch universum, waarvan de tekens verwijzen naar een supratextuele substantie die deze wereld regisseert. Een gevolg van dit wereldbeeld is de acceptatie van het concept determinisme in een min of meer strikte versie en van het er onvermijdelijk bijbehorende concept *noodlot*. Het concept noodlot veronderstelt voor elk van de personages een bepaalde *gemarkeerde* rol; immers voor een (gemarkeerde) rol kan een compleet gedragsparadigma (resp. noodlot) gecreëerd worden, terwijl dat nu juist onmogelijk is voor de vitale realisatie van een mens in zijn bestaan: in dit laatste geval kan alleen de syntagmatische logische samenhang worden vastgelegd, en dat is een samenhang die per definitie onvoltooid is. Op een dergelijke manier, d.w.z. in functioneel-gedragsmatige termen van het noodlot, wordt de vertelling opgebouwd in *De gave* (net als in sommige andere romans van Nabokov), of in *Čertuxinskij balakir* van Klyčkov, waarin het centrum van de vertelling wordt ingenomen door een soort *minus-type*: een personage dat niet alleen een psychologie ontbeert (voor zover een dergelijke reductie mogelijk is m.b.t. de mens), maar ook iedere manifestatie van een eigen wil die zou kunnen getuigen van zijn zelfs maar illusoire onafhankelijkheid van het functionele universum.

Wij dienen te bedenken dat een mens in zijn dramatische accessoires (resp. een mens op het toneel) in wezen losgemaakt is van het bestaan, en dat hij daarom op veelzeggende wijze getuigt van de aard van de processen die de mens als zodanig elimineren in het proza van die tijd.

Het observeren van de structuren van de AAs in het Russische proza van de jaren '20 en '30 van de 20<sup>e</sup> eeuw biedt aldus de mogelijkheid om een bundel van impliciete kenmerken van deze teksten aan het licht te brengen die zich manifesteerden in het eerste derde deel van de vorige eeuw en die daardoor een ingrijpende kwalitatieve verandering van de gehele structuur van het Russische proza mogelijk maakten. De reconstructie van AAs in werken van een andere periode, indien uitgevoerd met voldoende nauwkeurigheid, kan, bij verdere uitwerking van deze problematiek, een nieuw zicht



bieden op de geschiedenis van de literatuur, of, nauwkeuriger, gewoon een nieuwe literatuurgeschiedenis openen, een geschiedenis die zich bezig houdt met de diachrone veranderingen van de modellen zelf volgens welke creatieve teksten tot stand komen in een bepaalde periode.

## Библиография

### *Сокращения:*

МиМ – Москва и “Москва” Андрея Белого, М., 1999

НРС-1 – В.В.Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. [Том 1.] СПб., 1997

НРС-2 – В.В.Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В.Набокова. Том 2. СПб., 2001

СК – Соцреалистический канон. СПб., 2000

Аверин Б.

2001 Воспоминание у Набокова и Флоренского – НРС-2

Александров В.

1999 Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.

Андерсен-Нексё М. [Andersen-Nexo, М.]

1990 Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М.

Антонов-Овсеенко А.

1989 Театр Иосифа Сталина – В сб.: Осмыслить культ Сталина. М.